SPECIFICUL METAFOREI ÎN PROZA ISTORICĂ SADOVENIANĂ

DE

CRISTINA FLORESCU

Încercînd să pătrundă în mecanismul delicat și subtil al metaforei sadoveniene, analiza de față adoptă perspectiva stilisticii. Această disciplină lingvistică studiază la nivelul „vorbirii" elementele creative marcate conotativ. Atunci cînd elementele respective au valoare estetică, ele sînt analizate, pe de o parte, în cadrul literaturii artistice și, pe de altă parte, în acela al limbii naționale. De exemplu, remarcăm gruparea lucrărilor avînd ca subiect metafora în două categorii : a) cele care se ocupă de metafora „poetică"[1], puternic marcată conotativ ; b) cele care au în vedere metafora „lingvistică"[2], mai slab marcată conotativ, dar păstrîndu-și încă, în diferite grade, funcția poetică. Studiile aparținînd celei de a doua categorii sînt preocupate în prea mică măsură, niciodată sistematic, de implicațiile literar-artistice ale acestui tip de metaforă.

Aparent, analizele stilistice de tip contextualist înregistrează într-un text tot ce este fapt de stil, indiferent de gradul de intensitate al funcției poetice. Însă lipsa perspectivei diacronice[3] îngustează posibilitatea de remarcare a „contrastului" pe axa sintagmatică[4].

---

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957 ; Cornel Mihai Ionescu, *Metaforă și comparație în Divina Comedie*, în *Studii despre Dante*, București, 1965 ; Felicia Șerban, *Aspectul structural și gramatical al metaforei în poezia lui V. Alecsandri*, în „Cercetări lingvistice", XI, 1966, nr. 2 ; Felicia Giurgiu, *Structuri lingvistice ale metaforei baudlaireene*, în „Orizont", XVIII, 1967, nr. 8 ; Mihaela Mancaș, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, în RRL, XV, 1970, nr. 4 ; Eugen Dorcescu, *Metafora poetică*, București, 1975 ; Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, 1979, p. 318—344 ; Doina Bogdan-Dascălu, *Metafora în critica literară*, în „Limbă și literatură", IV, 1980, p. 550—559 etc.

[2] Marius Sala, *Asupra metaforei reciproce*, în „Fonetică și dialectologie", III, 1961, p. 203—206 ; Elena Slave, *Expresivitatea metaforei lingvistice*, în „Limba română", XV, 1966, p. 329—339 ; Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1977 ; etc.

[3] Ultima analiză concludentă a acestei perspective aparține lui Dragoș Moldovanu, *Premise ale unei stilistici structurale diacronice*, în DR, V, 1983. Aici ni se oferă un model teoretic complet care îmbină „nuanțele" „variabilelor contextuale", „valorile" „constantelor individuale" și „calitățile" „constantelor sincronice", cu „funcțiile fundamentală (paradigmatică) și particulară (sintagmatică)" ale „constantelor diacronice" din sistem.

[4] Vezi observațiile făcute teoriei macro- și micro-contextelor a lui Riffaterre de către Dragoș Moldovanu, *art. cit.*

Subliniem că, în analiza stilistică a unei opere literare, discutarea metaforelor așa numite lingvistice alături de metaforele poetice[5] este absolut necesară.

Oprindu-ne la proză, distincția proză artistică — poezie presupune o discuție aparte, pe care articolul de față nu-și propune să o facă. Deoarece, însă, pe parcursul acestui articol limbajul poetic va fi opus limbajului de caracterizare[6], vom menționa doar faptul că predominarea limbajului de caracterizare (arhaisme, regionalisme etc.) față de cel poetic (figurat și nefigurat) constituie elementul cel mai important în individualizarea prozei artistice.

Definiția cea mai uzuală a metaforei este aceea care prezintă figura de stil în discuție ca o „comparație prescurtată" ; pe de o parte, ea formalizează prea mult bogatul conținut estetic al metaforei și, pe de alta, transferă problema la alt nivel, fără a o elucida.

Tudor Vianu definește metafora ca „figura de stil care identifică două obiecte, în scopul de a mijloci reprezentarea și simțirea mai vie a unuia din ele"[7]. Literatura de specialitate preferă să dea nume celor două obiecte. Astfel, se consideră „termenul propriu", sau „neutru", sau „suportul", sau, simplu, „A", ca fiind înlocuit sau nu, total sau parțial, de „termenul figurat", sau „metaforic", sau de „vehicol", sau, simplu, de „B". Pentru a denumi cele două entități, preferăm titulaturii concrete de „propriu — figurat", sau aceleia plasticizante (a lui I. A. Richards)[8] de „suport-vehicol", pe cea mai neutră, A și B (a lui Henri Morier)[9], pentru a ne putea orienta cu mai multă ușurință în acest ansamblu de maximă încărcătură estetico-afectivă pe care-l reprezintă metafora. Ea se dezvoltă ca figură de stil la nivelul semantic al limbajului și se bazează pe analogie.

Raportul dintre A și B este determinat de un număr fix de instrumente gramaticale (juxtapunere, prepoziția „de", articolul hotărît genitival, verbul „a fi"). Toate celelalte situații aparțin comparației, pentru că presupun operația de a compara direct, prin structura specifică a legăturilor gramaticale — adverbe și locuțiuni adverbiale *(ca, ca și cum, așa* etc.), sau verbe de tipul *a părea, a face, a deveni* etc.[10]

---

[5] Metaforele de acest tip sînt numite cînd „poetice", cînd „esențiale", cînd „personale", cînd „afective" etc., fiind opuse celor „neesențiale", „lexicale", „lingvistice", „prozaice" etc. În analiza noastră ne vom referi la metafore de intensitate diferită, considerînd că toate sînt lexicale și, mai mult sau mai puțin, poetice.

[6] Plecînd de la distincția făcută de Ch. Bally în *Traité de stylistique française*, Heidelberg-Paris, 1909, între caracterele afective naturale ale limbajului (în vol. I, partea a IV-a) și efectele prin evocare (în vol. I, partea a V-a), G. Ivănescu, în *Limba poetică românească* („Limbă și literatură", II, 1956, p. 214), deplasează distincția în planul literaturii artistice, delimitînd limbajul de caracterizare de limbajul poetic.

[7] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 168.

[8] I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1925.

[9] H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961, *s.v.*

[10] Construcțiile de tipul „A este B" sînt încadrate de Gh. N. Dragomirescu, în *Mica enciclopedie a figurilor de stil* (București, 1975, p. 156), în categoria comparațiilor, ca, în general, toate situațiile în care avem metaforă explicită. Pe de altă parte, Ch. Brooke-Rose, în *A Grammar of Metaphor* (Londra, 1965, p. 203 ș.u.) încadrează formulele „A pare B" și „A face B" în categoria metaforelor explicite. De fapt, aceste două verbe de legătură („a părea" și „a face") nu reprezintă un instrument gramatical suficient de golit de conținutul său semantic pentru a reuși o analogie directă, necesară unei metafore explicite. Din această cauză, vom considera aceste două construcții comparații și pe aceea cu verbul **a fi** — metaforă.

Aşadar, definim metafora ca figura de stil care confruntă, prin analogie, fără a recurge la nici un semn comparativ explicit, termenul A cu termenul B, conferindu-i acestuia din urmă o structură semantică figurată.

Permanentele oscilaţii şi contraziceri privitoare la conţinutul metaforei se reflectă în modalităţile diferite de clasificare a acestei figuri de stil[11]. Din multitudinea clasificărilor întîlnite, aceea care corespunde cel mai direct cerinţelor unei actuale stilistici diacronice îi aparţine lui Ch. Bally. În *Tratatul* său *de stilistică*[12], autorul se opreşte asupra limbajului figurat (consecvent propriei teorii, Bally nu studiază aspectul scris, literar al acestui limbaj), realizînd o clasificare tripartită a imaginilor (autorul se referă mai ales la metafore: „metafora este în primul plan al studiului nostru")[13]. Prima categorie cuprinde imaginile „concrete", „sensibile", „imaginative", „evocatoare", simţite ca atare de toţi indivizii vorbitori ai unei limbi. În categoria a doua sînt încadrate acele imagini care sînt receptate numai de vorbitorii străini ai limbii respective; acum nu imaginaţia este aceea care duce la înţelegerea metaforei, ci „instinctul etimologic". „Imaginile moarte" aparţin celei de a treia categorii; ele nu mai pot fi percepute decît din perspectiva istoriei limbii, printr-un proces de reconstituire pur ştiinţific.

Deplasînd această clasificare la nivelul literaturii artistice, propunem o nouă disociere tripartită[14] din care, inevitabil, „metafora moartă" fiind element denotativ, va lipsi. Procesul receptării „din afară" a unei limbi nu este luat în discuţie: interesează în primul rînd gradul de originalitate al metaforelor şi circulaţia lor în limba literară a epocii în care au fost create. Astfel, clasificarea va conţine:

1. *Metafore de intensitate maximă.* Ele sînt fie creaţii personale (ale scriitorului analizat, M. Sadoveanu, în proza artistică avută în vedere — proza istorică), fie metafore cu o circulaţie deosebit de restrînsă în limbajul poetic, circulaţie care atenuează în prea mică măsură puternicul efect al figurii de stil.

2. *Metafore de intensitate medie.* Ele sînt recunoscute ca aparţinînd unei anumite epoci, unui anumit curent sau gen literar, sînt supuse normei socioculturale respective; au deci o circulaţie relativ mare în limbajul poetic al epocii literare contemporane autorului.

3. *Metafore de intensitate minimă.* Circulaţia lor are loc şi dincolo de limbajul poetic al literaturii artistice, fie în limbajul conversaţiei, popular sau familiar, fie în alte limbaje; uneori caracterul metaforic este egalat de cel afectiv

---

[11] De exemplu, Aristotel (*Poetica*, în *Arte poetice. Antichitatea*, Bucureşti, 1970, p. 177—179) şi Quintilian (*Despre formarea oratorului*, *ibidem*, p. 371—390) clasifică metafora după structura termenului propriu; Cicero (*De oratore*, III, cap. 38) — după natura activităţii umane din care se selectează, prin analogie, termenul metaforic; Hermann Paul (*Prinzipien der Sprachgeschichte*, Halle, 1909, cap. IV) ţine seama de atributele comune celor doi termeni, A şi B; Ch. Brooke-Rose (*op. cit.*), adeptă fermă a concepţiei formaliste, disociază metafora numai în funcţie de conţinutul gramatical; Michel le Guern (în *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, 1973) încearcă să cuprindă, prea sintetic însă, puncte de vedere diferite; H. Morier (*op. cit.*) este preocupat de mai multe aspecte, reuşind, în suficiente cazuri, o aprofundare neegalată încă.

[12] Ch. Bally, *op. cit.*, vol. I, p. 193—196.

[13] *Ibidem*, p. 192.

[14] Vezi şi Cristina Florescu, *Disocieri stilistice în trilogia istorică sadoveniană* **Fraţii Jderi**, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară", t. XXVII, 1979—1980, p. 139—144.

și, de aceea, funcția lor stilistică le plasează la granița limbajului poetic. Retoricile clasice, discutînd și metafore din această categorie, le numesc *catachreze*. Nu preluăm termenul respectiv pentru că folosirea lui este contradictorie, unii autori numind prin catachreză metaforele moarte, alții pe acelea cu funcție poetică redusă (de ex. : „zîmbet *dulce*", „privire *înflăcărată*"). În această categorie sînt incluse și ceea ce Morier numește „clișee populare".

Considerăm necesar să subliniem că delimitarea dintre limbajul de caracterizare și cel poetic este strict lingvistică. Disciplina stilisticii conferă, mai ales în contextul larg al unei opere de artă în proză, funcție poetică și unor elemente caracterizatoare (ale epocii descrise, ale eroilor etc.), așa cum multe din elementele limbajului poetic pot caracteriza vorbirea unuia sau altuia dintre personaje, a autorului, a regiunii în care se desfășoară narațiunea etc.

Dincolo de aceste categorii de metafore, se găsesc acelea care și-au pierdut, prin uz, în diferite grade, funcția poetică. Uneori, măiestria artistică a unui scriitor le revalorifică în contexte metaforizatoare care reîncarcă poetic conținutul cuvîntului: este vorba de așa numitele „metafore interne" sau „autometafore".

Această primă clasificare se ramifică în funcție de structura gramaticală a metaforelor. În ciuda abundenței sugestiilor denominative[15], vom face și mai departe apel la cei șase-șapte termeni ai gramaticii tradiționale. Vom pune, deci, în valoare faptele de stil după cum, în cadrul acestor trei categorii, domină metafora substantivală, adjectivală, verbală sau adverbială. La rîndul lor, acestea pot fi explicite sau implicite. În cazul metaforei *în praesentia* interesează dacă aceasta este realizată prin juxtapunere, cu ajutorul prepoziției „de", a conjuncției „și", sau a unei structuri genitivale. Studierea conținutului semantico-metaforic trebuie *reluată* în cadrul analizei amănunțite a fiecărei metafore care, prin particularitățile sale, presupune interpretări stilistice speciale. În fine, pot fi discutate, atunci cînd este cazul, metaforele ascendente (*dextrogire*), sau descendente (*levogire*), cele de calificare, de identificare etc.

În proză, limbajul de caracterizare dispersează figurile de stil, corelîndu-le după alte norme decît cele ale poeziei. Bineînțeles, nu este vorba aici numai de un aspect cantitativ. În roman sau nuvelă, de exemplu, indiferent de stilul „poetic" sau „nepoetic" al autorului, limbajul poetic e dominat de cel de caracterizare, acesta din urmă supunîndu-l pe cel dintîi unor tensiuni aparte, care duc la o specificitate organică a tropilor.

Atunci cînd poetul își selectează cuvintele din diferite alte limbaje nepoetice, de obicei le încadrează într-un context care retensionează încărcătura poetică a termenilor respectivi, deplasînd-o spre o metaforizare superioară. În proză, această retensionare se produce în contexte extinse, de multe ori, la întreaga operă, sau chiar în contexte și mai largi, cum ar fi acela al unui gen literar.

---

[15] M. Riffaterre (*Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971, cap. I) discută despre necesitatea unei clasificări proprii stilisticii, nebazate pe categoriile gramaticii. În acest sens, autorii *Reloricii generale* și adepții sincretismului propun diferite soluții denominative, iar Tzvetan Todorov (*Littérature et signification*, Paris, 1967) încadrează metafora în clasa *anomaliilor* (această denumire amintește de modul în care Ch. Bally, *op. cit.*, și R. Jakobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*, în „Les temps moderns", 1962, văd motivația metaforei : ambii consideră metaforicul oarecum maladiv, ca rezultat al unei infirmități spirituale).

Lucrarea de față își propune să sesizeze unele aspecte ale procesului enunțat, cu aplicație la metafora din romanele istorice sadoveniene (*Șoimii*, Ș ; *Neamul Șoimărești lor*, NȘ ; *Zodia Cancerului*, ZC ; *Măria-sa Puiul pădurii*, MP ; *Nunta domniței Ruxanda*, NR ; *Creanga de aur*, CA ; *Frații Jderi*, FJ ; *Nicoară Potcoavă*, NP)[16]. Literatura de specialitate nu conține (după informația noastră) nici o lucrare axată în exclusivitate pe problemele generale ale metaforei în opera lui Sadoveanu. Din această cauză, pentru delimitarea unor aspecte proprii romanelor istorice, a fost necesară o prealabilă studiere a tuturor narațiunilor neistorice sadoveniene.

În ceea ce privește statutul metaforei, la o primă analiză, „manierismul" sadovenian, manifestat mai ales în deosebita complexitate a structurii acestei figuri de stil, face dificilă o eventuală diferențiere stilistică a scrierilor prozatorului. Se realizează cu mai multă ușurință o delimitare pe epoci de creație decît pe genuri. La o a doua analiză, fiecare narațiune însumează un număr suficient de elemente specifice care-i conferă individualitate. În acest context contradictoriu, proza istorică formează singura excepție. Fără a se detașa stilistic în mod spectaculos (ca la Negruzzi sau Hasdeu, de exemplu), romanele istorice au, în cuprinsul operei lui Sadoveanu, un stil aparte, marcat, la nivelul metaforei, de două trăsături dominante.

În primul rînd, sub aspect statistic, romanele istorice conțin cea mai mare concentrație metaforică în pagină alături de lucrările al căror personaj central este natura. Se petrece acest lucru în pofida faptului că numărul descrierilor de natură (elemente narative care, la Sadoveanu, impun stilului metafora) este mult mai mic în proza istorică. Însă, pe de o parte, natura se insinuează mult mai autoritar în existența de zi cu zi a eroilor, narațiunea desfășurîndu-se aproape întotdeauna sub semnul pădurii, al apei, al soarelui și al ierbii. Eroii, cu armele, hainele și privirile lor, primesc în „fulgerări", „tremurări", „fîlfîiri", „pîlpîiri", „sorbiri", „arsuri", „săgetări", „străfulgerări", „scăpărări", „vărsări", „clipiri", „revărsări" razele soarelui, ale lunii sau răsfrîngerile acestora în *„cupe* de piatră" (MP, 12), în *„bolta* pădurii" (MP, 24), în „curgeri de *mărgele*" (NP, 222), în *„podul argintiu* al lunii" (NȘ, 703), în *„arcurile fluide* [ale izvoarelor]" (MP, 12), în *„acele ochișorilor* [de pasăre]" (CA, 17), în *rîsuri în mii de fețe* ale florilor" (FJ, 114), în *„țesăturile* dumbrăvii" (FJ, 251), în *„solzii* de valuri ai vadului" (NP, 40).

Pe de altă parte, universul psiho-senzitiv al prezențelor umane sadoveniene ale secolelor al XV-lea, al XVI-lea, al XVII-lea este în permanență acordat, prin analogii metaforice, cu esențele veșnice ale naturii, sau acestea, personificate, domină universul spiritual. Nu este cazul să insistăm asupra relației om-natură la Mihail Sadoveanu. Ceea ce dorim să subliniem este faptul că metaforele care corespund acestei relații sînt cel mai bine reprezentate tocmai în romanele istorice. Varietatea acestei categorii de metafore se manifestă atît în intensitatea funcției poetice, cît și în structura lingvistică a figurii de stil ; nu se va manifesta aceeași diversitate în conținutul „tematic" al termenului B (acela care include structura semantică figurată), pentru că, așa cum spuneam mai înainte, predomină net analogiile om-natură, natură-om. Această analogie biunivocă, obsedantă la Sadoveanu, reprezintă, în

[16] Mihail Sadoveanu, *Opere*, vol. I, V, X, XI, XII, XIII, XVIII, București, 1954, 1956, 1957, 1958, 1959.

modalitatea de realizare tehnico-stilistică a romanului istoric, o rezolvare a necesității îmbinării veridicității istorice cu cea artistică, rezolvare care este reflexul concepției filozofante a lui Sadoveanu privind imuabilul și perenul în univers.

Așadar, o primă trăsătură specifică a metaforei în proza istorică sadoveniană este sfera restrînsă a conținutului (analogia biunivocă natură — om) îmbinată cu deosebita complexitate a formei. Practic, se găsesc aproape toate tipurile formale de metaforă corespunzînd acestui conținut:

Metafora in absentia

Metaforă substantivală simplă : „sulițile își înfigeau *pliscurile* în trupuri" (Ș, 350); „înșfăcă de pe un *snop* de morți o săneață" (Ș, 352); „să risipim *fumurile* vinului" (ZC, 66); „în acea privire nu-i atît pasiune [...], cît o căldură și-o *lumină* a ființei ei de fecioară" (MP, 35); „*zumzetul* nunții" (MP, 37); „dădeau *fulgere* pietrile nestimate" (NR, 240); „au să te apuce în *cängi* și *clonțuri* dascalii măriei sale" (FJ, 145); **metaforă substantivală compusă :** „sălbatica lor fire de oșteni făcea loc *razei de lumină* care totdeauna a stat ascunsă în sufletul omului" (NȘ, 509); „domnul abate de Marenne înghiți picăturile de *soare lichid* cu delicatețe" (ZC, 69); „macar că-ți răsucești cu atîta fală *cozile de rățoi*" (NR, 225); „era amestecat cu toate simțurile în acel *haos al pulberilor și zvonului*" (CA, 44); „m-am apropiat pînă ce-am simțit cu gura *pufușorul de zarzără* [de pe mîna fetei]" (FJ, 52); **metaforă verbală :** a) funcția stilistică rezultă din corelarea verbului cu subiectul: „poporul începu *a se tălăzui*" (Ș, 357); „tufișurile *murmurau*" (Ș, 192); „dădu drumul [...] unei săgeți care *țipă* scurt" (NȘ, 537); „cintezoii [...] *se închinau* primăverii cîntînd subțirel" (CA, 17); „cerul *îmbrobodit* de nour" (FJ, 292); b) funcția stilistică rezultă dintr-un context mai larg, care cuprinde și complementul: „cîmpul de luptă *semănat* cu morți" (Ș, 354); „Abatele [...] înțelese [...] că la pieptul tovarășului său, unde se alipise scrisoarea cea bună, sta păturită în haină alta, *stropită* de slove înveninate" (ZC, 21); „am căutat *să luminăm* întunericul trecutului" (MP, 195); „erau atîtea smaragduri și olmazuri pe el, încît *săgeta* lumină" (NR, 227); „cei care *s-au adăpat* din izvorul înțelepciunii nu-și pot stăpîni nălucirile amăgitoare ale trupului" (CA, 19); **metaforă adjectivală**: „sălcii *tăcute*, încremenite în mîhnirea singurătăților" (Ș, 188); „prin lumina *nehotărîtă* veneau pe drum doi călăreți" (NȘ, 703); „strălucirea *calmă* de aur vechi a soarelui" (ZC, 78); „făcură un popas la o *filozofică* fîntînă cu cumpănă" (ZC, 78); „sprînceană *nouroasă*" (FJ, 18); **metaforă adverbială :** „ochii scînteiau *întunecos*" (Ș, 197); „acel serai încîntat pe care-l bate, fremătînd *dulce*, marea clasică" (ZC, 294); „unchesul meu sta [...] *neguros*" (NR, 220); „Bahluiul curgea *leneș*" (ZC, 75).

Metafora in praesentia

Metaforă substantivală : a) prin juxtapunere: „gîndurile [A], *colindătoare amărîte* [B], se coborîseră în furtună" (Ș, 342); „prin blănița de sobol [...] vatamanul simțea tremurînd inima, *ornicul vieții*" (NȘ, 525); „soarele, *zeul luminii*" (CA, 14); „domnia ta, *brad verde*, stai cu noi" (NP, 56); b) cu verbul copulativ **a fi**, tip [„A este B", „B este A"]: „Ion Vodă al nostru [...] *șoim* a fost" (Ș, 196); „pluteau *puncte negre și mărunte*: erau rațele sălbatice" (NȘ, 703); „fiecare dintre voie *un*

dram de pulbere pe care va călca piciorul sultanului" (NȘ, 501); „e u [...] sînt pentru acest Domn nou un *spin*" (ZC, 57); „B i z a n ț u l era *o prăpastie a desfătărilor*" (CA, 141); „p r i e t e n i i în ziua de azi sînt *umbre*; se arată numai cînd lucește soarele" (FJ, 147); „*copiii* cuviosiei sale sînt j i g ă n i i a l e c o d r u l u i ș i v ă z d u h u l u i" (NP, 51); c) cu prepoziția **de**, tip [„A de B", „B de A"]: „*zidul* alb d e m e s t e c e n i licărea" (Ș, 357); domnița Genoveva, în *noru-i* de h a i n ă a l b ă" (MP, 33); „îl găsiră dănțuind cu două *furtuni* d e f u s t e" (MP, 37); „[își] fac spaimă de lupii care se furișează în sihlă și de *fantasmele* d e n e g u r i" (CA, 20); „îmbulzelile apropiate ascultau [...] aceste vorbe, trecîndu-le îndărăt în *păraie* d e m u r m u r e" (FJ, 33); „se ridicase în fundul răsăritului o *sprînceană* d e n o u r" (NP, 33); d) legătură genitivală: „singurătățile Prutului [...] vuiau de *furtuna* r ă z b o i u l u i" (NȘ, 489); „a fîlfîit peste el a doua oară *corbul* d e s t i n u l u i" (MP, 196); „*veninul* î n d o i e l i i" (NR, 231); „numerele zilelor au fost cetite de înțeleptul meu din peșteră în c a r t e a n a t u r i i" (CA, 12); "deschise iar dimineții de iunie floarea ființei sale" (FJ, 171); e) prin conjuncția **și**, tip [„A și B", „B și A"]: „o mulțime [...] de oameni [...] viermuiește [...] Menirea ei însă este să se ducă după z i l e l e a n i l o r și după *frunzele toamnelor*, acolo de unde nimeni nu se mai întoarce" (MP, 9); **metaforă verbală**: „acum alt vînt arzător *îl bate* și-i r ă s c o l e ș t e sufletul: o dragoste chinuitoare" (Ș, 343); „dragostea-*i lunatică*: d e s c r e ș t e ș i c r e ș t e" (FJ, 170); **metaforă adjectivală**: „a venit cel din urmă șarpe al sfintei Duminici și a înghițit cea din urmă răutate a cneaghinei; și rămîne cneaghina Marușca trup *luminat* și c u r a t" (FJ, 634).

O a doua categorie de caracteristici specifice metaforei din proza istorică a lui Sadoveanu decurge din disocierea fină, dar precisă, făcută de scriitor, în aceste romane, între limbajul autorului și cel al eroilor. Această delimitare a vorbirii naratorului reprezintă o tehnică a stilului sadovenian specifică tuturor romanelor sale istorice. În proza sadoveniană neistorică limbajul autorului nu este individualizat decît sporadic, pe un număr oarecare de pagini, niciodată pe parcursul unei întregi lucrări. Această disociere fermă (care se manifestă și la nivelul limbajului poetic, angajînd metafora) se conturează a fi una din trăsăturile generale esențiale ale stilului prozei istorice românești.

În romanele sadoveniene analizate, metafora de gradul întîi se găsește numai în descrieri, portrete și în comentariile autorului[17]. Metafora de intensitate medie apare în proporție de aproximativ 70% în universul narat. În aceeași proporție, cea de a treia categorie de metafore domină universul comentat.

Comparînd între ele metaforele aparținînd gradelor maxim, mediu și minim de intensitate, constatăm că numărul lor este invers proporțional cu aceste grade de poeticitate. Domină în proporție de aproape 60% metaforele din a treia categorie. Ținînd seama că proza sadoveniană este unanim considerată ca „poetică", ar apărea tentația de a afirma că în orice proză artistică românească domină metafora de gradul trei; dar, cum în literatură orice

[17] Cele patru metafore de intensitate maximă din vorbirea bătrînului Mag și din cea a abatelui de Marrenne susțin statutul deosebit al acestor două personaje vizionare, cu replici avînd valoare de simbol.

excepție poate reprezenta o valoare, există oricînd posibilitatea infirmării unei atare concluzii.

Ne vom opri cu exemplele asupra celor trei tipuri de metaforă, individualizate din punctul de vedere al intensității funcției poetice, încercînd să dovedim practic existența acestei gradări tripartite și să exemplificăm, prin citate semnificative (selectate în urma fișării exhaustive care a dus la concluziile statistice din paragraful anterior), repartiția metaforelor de intensitate maximă, medie și minimă în cele două limbaje : al autorului și al eroilor.

Pentru a delimita gradele de intensitate a figurii de stil analizate, fiecare metaforă a fost „verificată" în texte literare anterioare și în puținele dicționare ale limbii române care cuprind, sporadic, și evoluția limbajului poetic.

Metafora de gradul întîi

Metaforă substantivală : „zadarnic caută să simtă *suflarea* veche" (Ș, 343) (suflare = imbold) ; „un vînt [...] aducînd cu el *suspinele* înăbușite ale începutului de toamnă" (Ș, 356) ; „începu să-l spintece cu cuțitul pe la spinare, ca s-alcagă carnea bună [...] de *țesătura de oase* [a peștelui]" (NȘ, 692) ; „pe Marmara licăreau *fluturi de diamante*" (ZC, 293) ; „ciocîrliile își suiră înspre Dumnezeu rugăciunea pe *scări de cristal*" (MS, 37) („scara cerului" — ca termen al astronomiei populare — înseamnă „înălțime a bolții cerești" ; Sadoveanu cunoștea construcția în accepția ei denotativă, pentru că la pagina 17, în CA, apare : „soarele suia pe scara cerului în zodia întăia" ; cercetînd apoi istoria limbajului poetic românesc, se observă că, la majoritatea poeților mari și mici ai secolului al XIX-lea, imaginea ciocîrliei este legată de construcția poetică „triluri cristaline" ; propunem această sintagmă, alături de „scara cerului" ca suport al imaginii sadoveniene care astfel poate fi interpretată și : „ciocîrlia își înalța ruga pe scara muzicală a propriilor triluri cristaline" ; mai tîrziu, în primul volum din FJ, 114, se găsește un context care susține această interpretare : „ciocîrliile dădeau slavă Domnului Dumnezeu suind și coborînd pe *trepte de cîntec*") ; „hipodromul își zbuciuma *mădulările de balaur*" (CA, 43) ; „călătorul văzu în împărătească o putere aspră și flămîndă. Părea întinsă cu toate *unghiurile* înainte" (CA, 33), „Nu-i vîntul ; e fîșiitul cascadei. O vezi ? Deodată o văzui într-adevăr, licărind în *curgeri de mărgele*" (NR, 222) (romanul este scris la persoana întîi ; aici comentează personajul port-voce al autorului, „naratarul" lui Tzvetan Todorov) ; „le-a tăiat calea un popîndău ce-și aduna grîne în *saraiul* său subpămîntean" (NP, 53) ; „lumina strălucită a dimineții [...] scînteia pe armele risipite și-și presăra *pulberea de aur* peste șiruri întregi de răniți și morți" (Ș, 351) (analogia cu „rază de soare" este clară, imaginea putînd, deci, să fie : „razele de aur presărate ca o pulbere peste..." ; un citat din Eminescu[18] va nuanța metafora : „precum pulberea se joacă în imperiul unei raze" ; ținînd seama de influența deosebită a limbajului poetic eminescian, considerăm imaginea poetului ca suportul celei sadoveniene) ; „florile primăverii [sînt] la marginea apelor care sar trepte de piatră sfărîmînd *argint*" (CA, 23) ; „așezările de la Timiș rămaseră ca-ntr-o destindere lenește sub puhoiul de soare al primăverii. Era într-

[18] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, București, 1939, p. 133.

acel colț de lume așa *cumpănă* a văzduhului, încît toate păreau mai pline de de farmec decît aiurea" (FJ, 114); „uitaseră și *prăpastia* de v i f o r a lui ianuarie și *stînca* d e g e r v î n ă t a lui faur" (CA, 19); **metaforă verbală**: „albia adîncă a pîrăului era presărată de lespezi văroase și-o dungă de apă se strecura în liniște *înțepată* ici-colo de raze subțiri de lumină" (NȘ, 533); „Alexandru s-a urcat pe tronul părintelui său, — pe cînd nu mai conteneau și *tremurau* ascuțit bucuroasele flaute" (NȘ, 691); „zise domnul abate, *deschizîndu-și* tot sufletul și zîmbetul, către tovarășul său" (ZC, 55); „pain-jenișurile electrice *țes* văzduhul și pămîntul" (MP, 9); „răcnetul pe care-l *vărsau* cu gura și-l holbau cu ochii" (CA, 43); „izvoarele *se zbat* ca viperele înțelepciunii sale fără de margini" (CA, 10); **metaforă adjectivală** (acest tip de metaforă se dezvoltă în foarte multe situații ca enalagă; tot aici se încadrează cele mai multe metafore sincretice; atît sincretismul, cît și enalaga sînt fapte de stil întîlnite frecvent în toate narațiunile sadoveniene): „liniștea *largă* a pădurii" (Ș, 356); „haină *sprintenă* de atlas strînsă pe șolduri" (NȘ, 506); „o atitudine de spaimă *holbată*" (ZC, 35); „țara-i îmbielșugată și *grasă*" (ZC, 32); „sub simbol, adevărul cel mai abstract putea deveni sensibil; o propoziție *uscată* se putea mișca în imagini" (CA, 11); „strigăte de oșteni: acele strigătă *învolburate* și *ciocănite*" (CA, 148); **metaforă adverbială** (exprimată și prin element predicativ suplimentar): „*zimțuit* și tulbure, Siretul fugea pe pietrișul vadului" (ZC, 25); „hulubii sălbatici rîdeau *fantastic*" (CA, 19) (avem a face cu o autometaforă adverbială, pentru că sensul ei nu este acela curent în vorbire de „foarte puternic, deosebit", ci acela etimologic de „fabulos, ireal").

Metafora de gradul al doilea

Pentru a proba circulația acestor metafore în limbajul poetic anterior sau (și) contemporan lui Sadoveanu, vom cita, pentru fiecare caz, două-trei contexte asemănătoare.

Metaforă substantivală: „se vedea în cerul limpede luna în al treilea pătrar: nourii străvezii lunecau pe *aurul* ei" (CA, 23) („luna revărsa tot *aurul* ei în odaia lui" la Mihai Eminescu[19]; „La Sinaia-n mănăstire / Sub căruntul arc oval [= semiluna] / În de *aur* poleire / Apăru profilul pal" — Ștefan Petică[20]); „lucea *sîmburele* de lumină al candelei, la icoane" (FJ, 71) („Sub icoana afumată [...] / Arde-n candel-o lumină cît un *sîmbure* de mac"[21], „Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor, / Nici *sîmburul* luminii de viață dătător"[22] — aici metafora este transpusă la nivel simbolic — la Eminescu; „Flacăra înecată de fum a opaițului abia tremura un *sîmbure* de lumină cețoasă"[23] — Cezar Petrescu); „*fulgerul* ochilor [pieri]" (NȘ, 704) („*Fulgeri* ies din ochii săi!"[24] la V. Alecsandri; „«Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau» răspunse Lăpușneanul, a cărui ochi scînteiară ca un *fulger*"[25] — C. Negruzzi;

[19] Idem, *Nuvele*, Iași, [f.a.], p. 81.
[20] Șt. Petică, *Opere*, București, 1938, p. 34.
[21] M. Eminescu, *Opere*, vol. I, p. 84.
[22] *Ibidem*, p. 115.
[23] Cezar Petrescu, *Scrisorile unui răzeș*, București, 1922, p. 34.
[24] V. Alecsandri, *Poezii*, vol. I, București, 1875, p. 268.
[25] C. Negruzzi, *Scrieri*, vol. I, București, 1872, p. 139.

„Din două gene de nouri se vedeau doi ochi albaștri ca cerul, ce răpezeau *fulgere* lungi" [26] — Eminescu) ; „să-i luminez *norul* care-i împresura fruntea" (NP, 213) („Gîndind la tine nu voi să mor, / Îmi blastăm însuși cu mîntuirea, / Orb, nebun care blastămă firea, / Ce-ar vrea din Frunte-i să sting-un *nor*" [27], „Creștetu-i negru [...] / *De nouri* și ani se-ncăruntă" [28] — la Eminescu ; „Pe fruntea Udrei se lasă un *nor*" [29] la Bolintineanu) ; **metaforă verbală :** „un glas ca o chemare *picurîndu-i* în urechi" (NȘ, 703) („Respirarea cea de ape îl îmbată, ca și sara ; / Peste farmecul naturii dulce-i *picură* ghitara" [30] la Eminescu; „O cerească povestire [...] / Din graiul dulce-al mamei *picurînd*" [31] — Panait Cerna ; „Cuvintele ei *picurau* argintii, cîntătoare" [32] — Agîrbiceanu) ; „din văzduhuri albastre *izvorau* stele galbene" (Ș, 357) („Înserează încet, stelele mari *izvorăsc* pe albastrele lanuri ale cerului" [33], „Cu-ncetu-nserează și stele *izvorăsc* / Pe-a cerului arcuri mărețe" [34], „Aeru-i văratic, moale, stele *izvorăsc* pe ceruri" [35] — la Eminescu) ; „Clopotul suna [...] prelung și *tremura* cîntarea lui pînă la mari depărtări" (NȘ, 706) („Și-n cerul cel curat al serei *tremurau* din palat cîntece mîndre și senine" [36], „El auzi prin aerul nopții *tremurînd* notele dulci ale unui clavir" [37] — la Eminescu) ; **metaforă adjectivală :** „Tîrgu-Frumos era departe de a răspunde imaginii *zîmbitoare* pe care o evoca" (ZC, 77) („o vale nesfîrșită ca pustiile Saharei, / Cu [...] oaze *zîmbitoare*" [38], „soare alb și *zîmbitor*" [39] — la Eminescu) ; **metaforă adverbială :** „soarele lumina *vesel*" (NȘ, 533) („Păsările ciripeau, / *Vesel* murmura izvorul" [40] — Șt. O. Iosif ; „*Vesel* arde focul" [41] — G.Coșbuc ; „Inima-mi întinerită / *Vesel* te iubea" [42] — Maiorescu).

Metafora de gradul al treilea

Metafora substantivală : „Potcoavă intră în *foc* cosind" (Ș, 349) ; „înșfăcă [...] o săneață, din zbor o puse la ochi și după *trăsnetul* scurt calul [...] căzu" (Ș, 352) ; „și-au vîndut, *cînii*, moșia" (Ș, 195) ; „*ghizunia* dușmanului" (NȘ, 711) ; „își struni *fugarul*" (ZC, 13) ; „sărituri de *fiară* [ale bărbatului]" (MP, 34) ; „cel mai bun *leac* ar fi o dragoste" (MP, 11) ; „să-mi scot *odorul* din *ghiara* hoților" (NȘ, 521) ; „ochii lui de *milă*" (MP, 34) ; „la vîrsta ta omul are stomah de *lup*" (NR, 219) ; „Stavrikie [...] se făcu mic căutînd ocrotire subt *aripa* stăpînii lui" (CA, 148) ; „și-ar aduce aminte de *raiul* nostru de la tîrgul Sucevei" (FJ, 213) ; „județul nostru nu se va clăti niciodată din *cumpăna*

[26] M. Eminescu, *Proză literară*, București, 1964, p. 21.
[27] Idem, *Opere*, vol. I, p. 27.
[28] Idem, *Opere alese*, vol. II, București, 1964, p. 39.
[29] D. Bolintineanu, *Opere*, București, 1951, p. 51.
[30] M. Eminescu, *Opere*, vol. I, p. 152.
[31] Panait Cerna, *Poezii*, București, 1910, p. 150.
[32] I. Agîrbiceanu, *Arhanghelii*, București, 1956, p. 303.
[33] M. Eminescu, *Proză literară*, p. 39.
[34] Idem, *Opere alese*, vol. II, p. 102.
[35] *Ibidem*, p. 133.
[36] Idem, *Proză literară*, p. 5.
[37] *Ibidem*, p. 36.
[38] Idem, *Opere alese*, vol. II, p. 131.
[39] *Ibidem*, p. 136.
[40] Șt. O. Iosif, *Versuri*, București, 1952, p. 113.
[41] G. Coșbuc, *Poezii*, vol. I, București, 1953, p. 133.
[42] I. Maiorescu, *Critice*, vol. I, București, 1892, p. 83.

dreaptă" (FJ, 33); „doamna Irimici-Vodă e mare *aspidă*" (NȘ, 490); „asemenea întîmplare fi-va *leacul* cel mai bun pentru măria ta" (NP, 28); „a slobozit pe nas un *nour* de fum" (NP, 34); **metaforă verbală :** „*l-au vîndut* pe Vodă" (Ș, 195); „Potcoavă intră în foc *cosind* [dușmanii]" (Ș, 349); „cerul era *spuzit* de stele" (CA, 148); „părintele Timoftei [...] uneori *împușcă* vorbele lui neînțelese" (FJ, 146); „jupînița Ilinca *s-a ofilit*" (Ș, 361); „*zburau* pe caii lor" (Ș, 187); „*să-mi vînd* scump viața" (NȘ, 505); „drumul *fugea* și cotea gol" (ZC, 9); „rîsul lui ascuțit [...] *m-a săgetat* pînă în moalele capului" (NR, 201); „lumea *bîzîia* din nou de planuri de nuntă" (NR, 238); [barbă] *înspicată* alb" (CA, 142); „nu l-*am putut vîna* pe dușman" (NP, 24); **metaforă adjectivală :** „*întunecosul* Nicoară" (Ș, 366); „se întoarse [spre el] cu fața *cumplită*" (Ș, 352); „lumină *dulce*" (NȘ, 512); „*amara* robie" (NȘ, 502); „muget *moale* de căprior" (NȘ, 531); „el mă privi pieziș, cu zîmbetu-i *strîmb*" (NR, 214); „frații noștri cei *neluminați*" (CA, 25); „o privire *ascuțită*, tare" (CA, 30); „vorbă *înflorită*" (CA, 47); „împlinitori ai împăratului *adormit* [= mort]" (CA, 38); **metaforă adverbială :** „zise *moale*" (NȘ, 491); „animalul [...] pășea *harnic* pe drumul știut" (ZC, 45); „foarte adevărat și *adînc* spus" (ZC, 53); „i-a zîmbit *cu dulceață*" (CA, 35); „a sughițat *amar*" (NP, 18).

Numărul citatelor pentru această categorie a metaforelor se poate prelungi foarte mult, frecvența lor fiind de trei elemente pe pagină. Am limitat exemplificările la cazurile cele mai frecvente. Repetabilitatea acestei metafore de intensitate minimă va fi aceea care imprimă, la nivelul limbajului poetic, tonul desfășurării narațiunii, ritmul armonios și lent.

Încercînd, din perspectiva rezultatelor analizei stilistice a metaforei, o comparație între cele opt romane sadoveniene, subliniem că fiecare dintre aceste opere, dincolo de trăsăturile lor comune, conțin suficiente fapte caracteristice individualizatoare care reflectă efortul creator al scriitorului de a aborda în *diferite* maniere literatura artistică istorică (la acest nivel al analizei nu putem, deci, vorbi de manierism stilistic).

Șoimii conține cel mai mare număr de metafore, cu funcție poetică variind ca intensitate și de o complexitate semantică relativă. Deschiderea spre simbolul poetic este inexistentă. În general, sînt mai puține metafore explicite, dintre care mai frecventă este cea substantivală prin juxtapunere, a cărei prezență este favorizată de comparațiile relativ puține în contextul larg al figurilor de stil. Legătura genitivală, situația gramaticală cu cele mai profunde implicații (cea mai discutată, la Sadoveanu, la nivelul limbajului poetic nefigurat), apare numai de șase ori. Vom întîlni metafore sau construcții metaforice-tip, pe care Sadoveanu le va prelua, neschimbate, în unul sau altul dintre romanele următoare. De exemplu: „ochii întunecoși, *în care plutea lumina unui rîmnic adînc într-o zi fără soare*" (p. 187). În *Nicoară Potcoavă*, termenul care explică (nu este, în acest caz, termen propriu) va cădea și construcția va deveni implicită : „Acei ochi o așteptau avînd *lumina unui rîmnic liniștit într-o zi fără soare*" (p. 53). De asemenea, vor fi reluate și „*brazda* frunții" și „sufletul lui era plin de *întuneric*" și „*jaraticul* apusului".

Comparativ cu această abundență metaforică, *Neamul Șoimărești*lor se caracterizează printr-o austeritate frapantă. Natura apare detașată de trăirile eroilor, obiectivată parcă, fapt aflat în corelație cu această austeritate.

Din toate romanele istorice, sinecdoca[43] este cel mai bine reprezentată aici. E evident că autorul experimentează o altă tehnică a stilului, care, deşi nu va mai fi repetată, va determina o nouă structurare a metaforei. Astfel că *Zodia Cancerului* se va desfăşura sub semnul unui echilibru metaforic, cu dozări excelente. Complexitatea figurii de stil în discuţie va fi egalată numai de *Creanga de aur*, din alt punct de vedere, pentru că plasticitatea maximă a exprimării o vom avea în *Zodia Cancerului*. Creaţia metaforică sadoveniană trece, cu acest roman, într-o altă etapă. Legătura genitivală, formele „A de B", „A este B" se impun, practic, în această proză. Apare o nouă serie de metafore-tip : „*apa* cerului", „*arcul* izvorului", „ţepii de *arici* ai bărbii", *fumurile* beţiei", călăreţii şi oamenii încep să umble pe „arcuri moi", iar „luciul uitării" să se întindă, sau să nu se întindă peste „apa sufletului". Temperamentele eroilor sadovenieni îşi găsesc atît expresia mocnită, cît şi desfăşurarea politicos-protocolar-teatrală a unei demnităţi afişate stăpînit, dar ferm. Sub soarele care are „lucire *calmă de aur vechi*", lîngă păsărea „rumenită în *ton de aur vechi*", şătrarul Lăzărel Griga îşi desfăşoară beţia perpetuă într-un comic echilibru fizic pe propriile picioare, sau pe acelea ale calului datorită veşnicului său „resort de oţel", autometaforă, pentru că „resortul interior" („sursă de energie fizică sau morală ; suport moral"), imagine de gradul al doilea, se transformă într-un arc invizibil de oţel care echilibrează, în cel mai propriu mod, oscilaţiile petrecăreţului, amorţit de vin şi de oboseală, pe spinarea calului său : „se văzu calul sosind [...]. În spatele lui, înfăşurat în contăş, se cumpănea dumnealui Lăzărel Griga, într-un chip cu totul deşănţat : cînd pe spate, cînd în dreapta, cînd în stînga, cînd spre coama calului [...]. Calul veni la foc şi se opri. Şătrarul se cumpăni înainte, mai repezit decît de obicei, şi se prăvăli cu umărul pe lîngă coamă, dar nici acum nu căzu, după legea pe care a rînduit-o Dumnezeu băutorilor. *Resortu-i de oţel* îl aduse iar la loc" (p. 39).

Structura metaforică impusă de această proză capodoperă o vom regăsi atît în *Măria sa Puiul pădurii*, în *Nunta domniţei Ruxanda*, cît şi în *Fraţii Jderi* şi *Nicoară Potcoavă*.

În *Măria sa Puiul pădurii* este şlefuită adresarea ceremonioasă. Metaforele de gradul trei sînt ceva mai puţine, adăugîndu-se astfel detaşării temporale înstrăinarea spaţială. *Nunta domniţei Ruxanda* încearcă o pătrundere directă, cu mesaj deschis, în anii domniei lui Duca. În comentariile lui Bogdănuţ vor apărea, astfel, puţinele metafore esenţiale şi un mare număr din metaforele de intensitate medie şi minimă.

În *Fraţii Jderi*, mai ales în primul volum, armonia stilistică are aspect de cristal, de perfecţiune. Domină, mai mult ca în celelalte naraţiuni, metafora medie. Dacă în romanele de pînă acum tensionarea era însoţită de o slăbire a presiunii metaforice (ca urmare a unei narări mai concentrate, verbalizate, albe), în *Ucenicia lui Ionuţ* se observă o deschidere la nivel metaforic a presiunii naraţiunii. Adică, în aceste momente, abundă metafora şi comparaţia (este tipic acestui roman numărul deosebit de mare de comparaţii ; avem a

[43] În studierea unei figuri de stil, raportarea relativă la ceilalţi tropi este indicată atît pentru verificarea unor ipoteze de lucru, cît şi pentru o mai complexă încadrare şi observare a figurii analizate în structura operei căreia-i aparţine. Vezi şi observaţiile făcute în acest sens de Michel le Guern, în *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, 1973, cap. al IX-lea.

face cu singura proză istorică sadoveniană în care metafora de gradul întîi este depășită cantitativ de comparație), care vor imprima o deosebită plasticitate nervoasă și expresivă a mișcărilor (p. 250—256, 337—342, 1 010—1 018).

În *Nicoară Potcoavă* se pune accentul pe simbolul poetic îndreptat spre metafora de gradul întîi, plăsmuită, de multe ori, după tipare folclorice. Dar metafora simbolică își va găsi deplina realizare în *Creanga de aur*. Acest roman, unic în creația sadoveniană, este construit pe o simbolistică ce se înscrie pe linia mitului. Aici găsim sintetizată și metaforic „formula" crezului filozofic, estetic și artistic al lui Mihail Sadoveanu, pronunțată de profesorul arheolog : „Sub povara acestui semn al zilelor și nopților [magul] stătea orb, însă *numerele de aur continuau să clipească sub bolta frunții lui* scriind misterios timpurile". O primă deschidere metaforică duce la analogia directă, sugerată de autor, în care „numerele de aur" = stelele și „bolta frunții" = bolta cerească. O a doua deschidere, cea simbolică, poate fi făcută în mai multe feluri. Totuși, sintagma „numerele de aur" susține o anume interpretare care trimite la proporțiile ideale ale sculpturii și arhitecturii eline, raport numeric devenit de-a lungul secolelor simbolul armoniei universale. Acest simbol al armoniei și eternității, cheia creației sadoveniene, este numit ca atare în fraza analizată, și e reprezentat sub diferite forme pe parcursul romanului, fie ca o „vedenie a frumuseții eterne", fie ca o „creangă de aur care va luci în sine", „în afară de timp".

THE SPECIFIC OF METAPHOR IN SADOVEANU'S HISTORICAL PROSE

Abstract

This paper deals with the intense metaphor versus the one with a reduced poetic function. Here we are concerned with the implication of a stylistic approach of the specificity of the metaphor in Mihail Sadoveanu's historical prose. To this end, starting from Ch. Bally, we propose a new triadic classification of this stylistic device : *a metaphor of maximum intensity* (which is either a personal creation of the analyzed writer, or a metaphor very restricted in circulation in the poetic language), *a metaphor of medium intensity* (known to belong to a certain epoch, to a certain literary trend or genre ; it is relatively widely spread in the poetic language specific to the literary epoch contemporary to our writer) and *metaphor of minimum intensity* (which is vehicled both in the poetic language and in everyday speech, vernacular, familiar or other specific languages.

This classification is used to prove the specific traits of the metaphor in the historical prose under consideration. The paper points out two such traits : a) the relationship between the restricted sphere of the semantic content of the metaphor (the biunivocal analogy man — nature) and the extremely complex form of the stylistic figure ; b) the writer's dissociation (on the metaphorical level too) of the author's and the heroes'language, a distinction based especially on the exclusive presence of the metaphor of maximum intensity in the author's language.

The two general traits apparently favour Călinescu's idea of a unifying stylistic mannerism. That is why, in the last paragraph, we stress on the stylistic features specific to each novel's features' that prove the writer's creative effort in approaching the artistic historical literature in different manners.